



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

**Raimondo di Sangro y el motivo escultórico  
de la Cappella Sansevero**

*Raimondo di Sangro and the sculptural motif of  
Cappella Sansevero*

Dirigido por: Delfín Rodríguez Ruiz

Realizado por: Carlos Lozano Guillem

*A mi familia,  
por su apoyo incondicional.*

## Resumen

La Cappella Sansevero de Nápoles se remonta en sus orígenes a finales del siglo XVI, pero alcanzaría su máximo esplendor en la segunda mitad del *Settecento*. El embellecimiento de este mausoleo familiar fue protagonizado por el séptimo príncipe de la casa Sansevero: Don Raimondo di Sangro, hombre versado en infinidad de artes y con un recorrido vital marcado por la controversia y el afecto de sus contemporáneos.

Tanto su mecenas como el templo han sido centro de mitos y leyendas, pero de lo que no hay ninguna duda es de que se trata de una de las capillas más creativas -en cuanto a su motivo escultórico-, y que propone una lectura ligada al simbolismo hermético, alquimista y masón. Todas ellas doctrinas que el príncipe Sansevero acogió en unos tiempos en los que el *Illuminismo* comenzaba a establecerse en el viejo continente.

## Abstract

*The Cappella Sansevero in Naples dates back to the end of the 16th century, but would reach its peak in the second half of the 18th century. The embellishment of this family mausoleum was carried out by the seventh prince of Sansevero: Don Raimondo di Sangro, a man versed in a multitude of arts and with a life journey marked by controversy and the affection of his contemporaries.*

*Both his patron and the temple have been the centre of myths and legends, but there is no doubt that it is one of the most creative chapels -in terms of its sculptural motifs- and that it proposes a reading linked to hermetic, alchemist and freemason symbolism. All of them doctrines that Prince Sansevero embraced at a time when the Illuminism was beginning to establish itself in the old continent.*

## Índice

1.	Presentación.....	5
2.	Raimondo di Sangro, <i>settimo principe di Sansevero</i> .....	6
2.1	Llegada a Nápoles y relación con Carlos de Borbón.....	7
2.2	La sociedad de los <i>Liberi Muratori</i> .....	8
3.	Los orígenes de la <i>Pietatella</i> .....	13
3.1	La primera ampliación de la <i>cappella</i> .....	15
4.	Joyas de mármol .....	18
3.1	Antonio Corradini y las primeras joyas marmóreas .....	19
3.2	Giuseppe Sanmartino y el <i>Cristo velato</i> .....	22
3.3	La continuación del proyecto a manos de Francesco Queirolo .....	23
3.4	Francesco Celebrano .....	26
3.5	Paolo Persico .....	27
3.6	Francesco Maria Russo y el mausoleo a Raimondo di Sangro.....	28
5.	La Cappella Sansevero como templo iniciático .....	29
5.1	La disposición específica y concreta de las piezas .....	30
6.	Conclusión.....	33
7.	Anexo de imágenes.....	34
8.	Bibliografía.....	50

## 1. Presentación

El presente trabajo de fin de grado pretende aproximarse al análisis de la Cappella Sansevero de Nápoles, pero atendiendo a diversos factores que resultaron clave en la ejecución del motivo escultórico de la segunda mitad del siglo XVIII. Para ello, conviene tratar a la figura de Raimondo di Sangro, así como presentar las doctrinas que tenían cabida en la *Napoli* de aquél entonces, puesto que sin ellas no se podría comprender el significado de todas las piezas marmóreas que allí se encuentran.

Para el desarrollo de dicho trabajo se ha creído conveniente utilizar fuentes tanto contemporáneas -sobre todo a la hora de analizar el simbolismo del motivo escultórico-, como aquellas coetáneas a los hechos, dado que existen primeros biógrafos del príncipe Sansevero, así como textos que analizan los lugares más notables de la época en Nápoles, en los que obviamente se encuentra la *Cappella*. Además, los testimonios de algunos viajeros del famoso *Grand Tour*, como cartas o escritos dirigidos a Raimondo di Sangro -por parte de figuras notorias de la época- o de su propia autoría han sido de gran ayuda.

De este modo, a partir de fuentes de diversa tipología se ha intentado realizar un compendio renovado respecto a la Cappella Sansevero y Raimondo di Sangro -con el motivo escultórico de esta como tema central-, intentando preservar los conocimientos antiguos en convivencia con los modernos. Se ha tratado de investigar atendiendo a fuentes fidedignas en todo momento y contrastando información tanto entre autores como entre épocas. Respecto a la leyenda vinculada tanto al templo como a su mecenas -el príncipe de Sansevero-, se ha abordado aquello más relevante en relación con los sucesos históricos, dejando a un lado teorías poco fundamentadas y carentes de referencia, consideradas ajenas al carácter de este trabajo.

## 2. Raimondo di Sangro, *settimo principe di Sansevero*

Raimondo di Sangro [Fig. 1] nació el 30 de enero de 1710 en Torremaggiore (Foggia, Italia). Hijo de Antonio di Sangro, duque de Torremaggiore, y Cecilia Gaetani dell'Aquila de Aragón, proveniente de una de las familias patricias más antiguas de Italia. Su madre falleció pocos meses después del parto, por lo que Antonio di Sangro decidió dejar el cuidado de su hijo en manos de los abuelos paternos. Cabe mencionar que su padre por aquel entonces se encariñó de una joven, llegando a asesinar al padre de esta, puesto que se oponía a la relación. Tal suceso se produjo en Sansevero, ciudad de Puglia donde la casa ducal siempre había gozado de fama y respeto. Pero el delito fue tan descarado que no pudo quedar impune, por lo que Antonio di Sangro se vio obligado a huir, refugiándose en la Corte de Viena bajo la protección del Emperador. Una vez archivado el caso tras la presión diplomática ejercida por el Emperador, el príncipe pudo volver a sus feudos, pero decidió vengarse ordenando el asesinato de su principal acusador. Así pues, volvió a huir, siendo Roma su nuevo destino. Ingresó en un convento, donde se retiró.

Después de realizar un breve pero intenso recorrido por la vida de Antonio di Sangro, volvamos a nuestro protagonista: Raimondo di Sangro. Ya de bien pequeño, su abuelo Paolo advirtió la inteligencia de su nieto, por lo que decidió enviarlo a Roma cuando apenas contaba con unos diez años. En la *città eterna* estudió bajo los preceptos de la orden de los jesuitas, en el colegio Clementino dei Padri Gesuiti. Allí fue formado en disciplinas como filosofía aristotélica, matemáticas, literatura, derecho civil y canónico, mecánica, hidrostática y arquitectura militar<sup>1</sup>, bajo la conducta del Padre Carlo Spinola. Parece ser que no había campo del saber que se le resistiese al que posteriormente sería una de las personalidades más eruditas del Settecento. Ya en este seminario jesuita sobresalió por encima de sus compañeros, mostrando grandes cualidades de inventiva. Con tan sólo dieciséis años recibió el título de príncipe de Sansevero<sup>2</sup> así como todo el patrimonio, tras la muerte de su abuelo en 1726 y la posterior renuncia del padre. Quedaba al frente, por tanto, de una de las familias más poderosas del reino.

---

<sup>1</sup> Véase FERRER BENIMELI, José A.: *La masonería española en el siglo XVIII*, Siglo XXI de España editores, S. A., 1974.

<sup>2</sup> Puede aparecer escrito tanto Sansevero como San Severo, dependiendo de la fuente, aunque ambas son correctas.

## 2.1 Llegada a Nápoles y relación con Carlos de Borbón

En 1730, cuando Don Raimondo contaba con veinte años, abandonó el seminario de Roma, y con el permiso del emperador se estableció en Nápoles. Allí, su abuelo materno le propuso como esposa a su nieta Carlotta Gaetani dell'Aquila de Aragón -prima de Raimondo di Sangro-, quién accedió a tal enlace. Tras un tiempo entre Nápoles y Torremaggiore, en 1737 decidió instalarse en el antiguo palacio de su familia- *Palazzo Sansevero*-, situado en la Piazza San Domenico Maggiore. Con la llegada de Carlos de Borbón a Nápoles<sup>3</sup>, dado el prestigio del Príncipe di Sangro y su proximidad al monarca, fue rápidamente nombrado *Gentiluomo di Camera con Esercizio* y, en 1740, *Cavaliere del Reale Ordine di San Gennaro* [Fig. 2]. Los años sucesivos, Raimondo fue reconocido miembro de la Accademia de' Ravvivati y de la Accademia della Crusca. Publicó un compendio de arquitectura titulado *Gran Vocabolario della Arte di Terra* y un tratado de artes militares que analizaba aquellas de época romana hasta las actuales potencias europeas.

Pero creó además inventos en campos muy dispares, como aquellos que tienen lugar en el año 1739, como bien señala Origlia Paolino<sup>4</sup>. Un arcabuz con el que se podía realizar un disparo tanto con pólvora como aire comprimido, siendo así de un solo cañón y un único martillo. Dicho arcabuz fue regalado a Carlos de Borbón, según Origlia, a mediados del siglo XVIII el monarca aún poseía tal arma con gran estima. El otro invento fue una innovadora máquina hidráulica, válida para aquellos pueblos que no poseen la suerte de tener cerca un río. Con ella, y *senza l'opera d'animale alcuno*<sup>5</sup>-en palabras de Origlia Paoilini- tenía la capacidad de extraer agua y subirla hasta donde se desease, según el joven Príncipe<sup>6</sup>.

Los años 40 sirvieron para hacer de Raimondo di Sangro un personaje célebre más allá de Nápoles. En 1741, Carlos de Borbón le nombró coronel del Regimiento de Capitanata, una de las unidades del ejército borbón. Pero fue en 1744 cuando el Príncipe

---

<sup>3</sup> Cabe mencionar que Nápoles fue designada como nueva capital del reino en 1734, con la llegada de Carlos de Borbón.

<sup>4</sup> Giovanni Giuseppe Origlia Paolino (1718-1770) fue un historiador y filósofo napolitano que dedicó dos libros a la historia de la Universidad de Nápoles -fundada por Federico II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y rey de Sicilia-. En el segundo volumen de *Istoria dello Studio di Napoli* presenta un detallado análisis sobre la biografía de D. Raimondo di Sangro. Se trata por tanto de una de las mejores fuentes coetáneas respecto al Príncipe de Sansevero.

<sup>5</sup> Sin la obra de animal alguno, traducción realizada del italiano al castellano.

<sup>6</sup> Véase ORIGLIA PAOLINO, Giovanni Giuseppe: *Istoria dello Studio di Napoli*, vol. II, Giovanni di Simone, Torino, 1754, pp. 327.

Sansevero hizo su primera aparición en el campo de batalla, en la victoria de Velletri contra los austriacos. Allí, D. Raimondo muestra su lealtad al monarca, en una de las contiendas que más ataques recibió. Fue elogiado por la manera en que dirigió a su Regimiento, así como los avances en armamentística que desarrolló. De este modo, se le encomendó un compendio titulado *Pratica di Esercizj Militari per l'Infanteria*, publicado en 1747, con el que obtuvo los elogios de Luis XV de Francia y Federico II de Prusia. Además, todas tropas españolas no dudaron en adoptar dichos avances, reflejados en el escrito de Raimondo. Existe un testimonio de la época -referentes al encargo de dicha obra-, el escrito del marqués Fogliani dirigido a R. di Sangro<sup>7</sup>:

*Excell. Señor*

*Haviendo merecido muy particular aplauso, y aceptacion del Rey los exercicios militares, que a vista de su Real Persona ha hecho ultimamente el Regimiento Provincial de Capitanata del cargo de V. E. y en que haciendo ver V. E. siempre mas su zelo, especial aplicacion, y habilidad, ha sabido adiestrar y disciplinar dicha Tropa en diferentes movimientos, y evoluciones de propia y singular invencion de V. E., me ha mandado manifestarselo a si a V. E. como lo hago en su real nombre para su inteligencia y satisfaccion; previniendo a V. E. que igualmente será de la de S. Mag. el que V. E. haga imprimir exacta, y distintamente los mismos exercicios militares, y que sucesivamente pase à mis manos diferentes exemplares para su Real noticia. Dios guarde a V. E. muchos años como desseo. Palacio 17. de Septiembre 1746 = Excell. Señor El Marques Fogliani = Señor Principe de S. Severo.*

Son también ilustradoras las palabras del marqués de Villadarias en la posdata de un escrito del 1 de febrero de 1752 dirigido al príncipe de Sansevero:

*Excell. Señor. Reitero gracias a V. E. asegurandole me merese gran concepto su papel, y desde que en esa Corte bì los Exercicios, los graduè de lo útil, que se manifiestan. Excell. Señor. Beso las manos de V. E. su afecto Amigo, y seguro seguidor El Marques de Villadarias. Excell. Señor Principe de San Severo. Napoles.*

## **2.2 La sociedad de los *Liberi Muratori***

Volviendo a 1744, fue ese mismo año, una vez finalizada la contienda, cuando el papa Benedicto XIV autorizó a Raimondo di Sangro para poder leer los denominados “libros prohibidos”. Fue en este momento cuando di Sangro amplió sus conocimientos

---

<sup>7</sup> ORIGLIA PAOLINO op. cit., pp. 337-338.



sobre masonería, *iluminismo* y alquimia. En 1749, señala Origlia<sup>8</sup>: “*impiegò anche il suo meraviglioso talento alle lingue Orientali, cioè, in apprendere l'Ebreo, la Siriaca, e l'Arabica*”<sup>9</sup> para así poder leer aquellos textos que tanto deseaba, a los cuales sólo podía acceder con las fuentes originales. Fue un año más tarde, en 1750, cuando fue acusado de entrar en la sociedad de los *Liberi Muratori* -Origlia parece “defender” al Príncipe Sansevero debido a su curiosidad<sup>10</sup>-. Pero el monarca rechazó todas las acusaciones, faltas de fundamento. Origlia añade respecto a los *Liberi Muratori*: “*noi di questa Società nulla sappiamo di certo nè di bene, nè di male*”<sup>11</sup>.

Se cree que entre 1747 y 1749 se estableció una logia masónica en Nápoles, la cual a partir de 1750 quedó escindida en dos: “una de espíritu liberal y democrático dirigida por el negociante francés Louis Larnage, y la otra, más aristocrática, dirigida por Francesco Zelaya, oficial del regimiento Real Napoli”<sup>12</sup>. Fue en esta última en la que recalaría Raimondo di Sangro, siendo nombrado en el mismo 1750 como Gran Maestre de Nápoles, tras la unión de ambas logias de nuevo. Hay estadísticas del lugar de nacimiento, edad y estatus social de los integrantes a las logias masónicas por aquel entonces. Predominando los nacidos en Nápoles y Sicilia, la edad media de los *fratelli* es de 37 años y más del 62% eran aristócratas<sup>13</sup>. Se calcula que pertenecían a las cuatro logias de Nápoles unos 200 integrantes, distando mucho de los 90.000 atribuidos por Benedicto XIV en su bula.

Desde luego esta sociedad comenzó a preocupar al papa Benedicto XIV, escribiendo el 26 de mayo de 1751 al cardenal Tencin -dos días antes de publicar la bula papal-: “la secta de los *francs-maçons*, que los mismos holandeses no habían querido sufrir, se encontraba actualmente establecida en Nápoles”<sup>14</sup>. No dudó en encomendarle a Tencin que Carlos VII de Borbón tomara las oportunas medidas respecto a tal sociedad secreta, originaria de Inglaterra, y que no podía ser buena, debido al gran secreto que escondían. Así pues, tras la publicación de la bula papal contra los *Liberi Muratori*, la

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pp. 350.

<sup>9</sup> También empleó su maravilloso talento para los idiomas orientales, es decir, para aprender hebreo, siríaco y árabe. Traducción del italiano del siglo XVIII al castellano.

<sup>10</sup> Presente en ORIGLIA PAOLINO op. cit., pp. 351.

<sup>11</sup> Nosotros sobre esta Sociedad no sabemos nada cierto, ni bueno, ni malo. Traducción del italiano al castellano.

<sup>12</sup> GALTIER, Gérard: *La tradición oculta: Masonería egipcia, rosacruz y neo caballería*, Oberon editor, 2001, pp. 25.

<sup>13</sup> Información estadística extraída de las tablas de datos presentes en CASTIGLIONE, Ruggiero Di: *La Massoneria nelle due Sicilie: E i “fratelli” meridionali del ‘700*, Gangemi Editore, 2008, pp. 35-37.

<sup>14</sup> Véase FERRER BENIMELI op. cit., pp. 92.

cual señalaba directamente a Raimondo di Sangro, este se vio obligado a responder, tras tratar el asunto con el monarca, compañero suyo.

El escrito de D. Raimondo<sup>15</sup> comienza señalando que accedió a formar parte de dicha sociedad ya que la religión cristiana y la regia autoridad permanecían inalteradas. No esconde el recordar que Clemente XII -predecesor de Benedicto XIV- ya había condenado tal Sociedad, la cual di Sangro creía libre para los cristianos y que no representaba nada malo. Es por ello por lo que su curiosidad aumentó. Allí fue “acogido benévolamente, y rodeado de gente honestísima”<sup>16</sup>. Al ser interrogado por el Maestro de la Orden en el propósito de mantener el secreto de la Sociedad, respondió afirmativamente. El propio di Sangro reconoce que, tras algunas reuniones carentes de importancia, no dejó de ir para no ser tachado de ligereza, que como Ferrer Benimeli explica, era común en la época el misterio por conocer el secreto de la sociedad, pero que una vez eran conscientes de que no existía tal misterio alrededor de la sociedad, la desilusión precedía a la posterior actitud irónica con respecto a los sucesivos ritos.<sup>17</sup>

Señala el motivo de su permanencia ligado a la contribución entre los ciudadanos más poderosos y los jurisconsultos -que proporcionaba la Sociedad-, algo muy beneficioso para la nación, de nuevo en palabras de Raimondo di Sangro. Es digno de mención que en el escrito no esconde datos precisos como: “treinta días después de mi admisión, fui elegido por unanimidad Gran Maestre de la Orden en el Reino de Nápoles”<sup>18</sup>. Después de tal elección, el número de asociados aumentó, por lo que decidió contar todo aquello al rey Carlos VII, antes de que le llegase el rumor, tergiversado casi siempre. Todo, salvo el “secreto”, el cuál desmitifica señalando que “no consiste en otra cosa que en ciertos signos y palabras por medio de los cuales se reconocen mutuamente los hermanos en cualquier parte de la tierra donde se encuentran para poderse ayudar”. Continúa diciendo que tal secreto no lo habría negado al monarca -si este le hubiese dado su real palabra-, pero que no lo consideró ni necesario el propio Carlos de Borbón, entendiéndolo que no había nada malo en relación con la Sociedad. Pero sí le aconsejó

---

<sup>15</sup> Cuyo original se conserva en el Archivo Secreto Vaticano.

<sup>16</sup> En palabras del propio Raimondo di Sangro, extraídas del escrito enviado a Benedicto XIV, presente y traducido al castellano en FERRER BENIMELI op. cit., pp. 131.

<sup>17</sup> Aquí entra en escena si la masonería, así como otras sociedades secretas, escondía verdaderamente algo tan perseguido, o simplemente constaba de reuniones formadas por gentilhombres, o para ayudarse entre miembros, sin importar la procedencia de estos -algo que no era común en la época-. Ferrer Benimeli trata al detalle este tema a lo largo de su libro, citado anteriormente.

<sup>18</sup> Siempre extraído del texto de FERRER BENIMELI op. Cit., pp. 133.

dejarla en un futuro, y no dudó en acatar tal orden, renunciando al cargo de Gran Maestrazgo y compartiendo tal decisión con amigos que formaban parte de la Sociedad, dejando de reunirse definitivamente muchos de ellos.

Después de su detallada descripción respecto a la logia masónica napolitana, el príncipe de Sansevero finaliza su escrito dirigido al papa de este modo:

Esta es, por tanto, oh Santísimo Padre, la exacta historia de todas aquellas cosas que pertenecen a la susodicha sociedad, en cuya narración firmemente te juro que nada he fingido, añadido o suprimido (aunque es de imaginar, y no sin razón, oh vigilantísimo Pontífice, que para estas fechas estés tú ya plenamente informado por aquellos familiares tuyos a los cuales les fue por ti tal vez solicitada prudentísima información). Pues nada debe ser oculto a ti, que haces las veces de nuestro Salvador en la Tierra, ni debe entre los cristianos encontrarse ninguno al que le sea lícito resistirte en cualquier cosa que respete a la religión o a las costumbres.<sup>19</sup>

Así pues, Raimondo di Sangro decidió seguir con sus estudios relacionados con la física experimental, tras la instalación que realizó en el sótano de su *palazzo*. Un laboratorio químico provisto de un gran horno, en el cuál llegaría a descubrir el llamado *lume perpetuo*. El *meraveglioso lume* como R. di Sangro lo llamaba, iluminó al *Cristo Velato*, el cual se tratará más adelante. Pero, sobre todo, estos años están marcados idear todo y encargar el programa iconográfico que desarrollaría en la *Cappella Sansevero*, conjunta al Palacio familiar.

La fama del Príncipe continuó, hasta el punto de que los viajeros del *Grand Tour* acudían a la *Cappella* para ver con sus propios ojos la belleza marmórea que habitaba allí, así como los continuos descubrimientos que D. Raimondo continuaba protagonizando. Es por ello por lo que personajes importantes elogiaban al Príncipe, como el astrónomo Joseph Jérôme de Lalande, quien señaló que “*non era un accademico, ma un'accademia intera*”<sup>20,21</sup>.

Pero sus últimos años, después de la marcha de Carlos VII a España, para convertirse en Carlos III rey de España, fueron dominados por problemas económicos. Además, sus relaciones con la Corte se complicaron, y muchos no olvidaban su pasado

---

<sup>19</sup> FERRER BENIMELI op. cit., pp. 135.

<sup>20</sup> No era un académico, sino una academia entera. Traducción del italiano al castellano.

<sup>21</sup> Información perteneciente a la página web oficial del Museo Cappella Sansevero <https://www.museosansevero.it/ultimi-anni/>

masónico, así como su superioridad intelectual. Enemigos de Raimondo di Sangro como Bernardo Tanucci -ministro de la Casa Real- aprovecharon la marcha del borbón a España para ir contra el Príncipe, hasta que lograron arrestarlo durante algunos meses en la cárcel de Gaeta. Tras ser liberado por algunos amigos nobles, volvió a ser arrestado por Tanucci, debido a sus deudas. Dichas deudas pudo solventarlas gracias al matrimonio de conveniencia que estableció para su primogénito Vincenzo. De este modo, el Príncipe de Sansevero pudo continuar con el encargo de la *Cappella delle meraviglie*, hasta sus últimos días.

El 22 de marzo de 1771 moría Raimondo di Sangro, debido a enfermedades que había desarrollado por su actividad con los químicos. Poco quedaba de aquel joven *di corta statura, di gran capo, di bello e gioviale aspetto, Filosofo di spirito [...]; studioso e ritirato: amante della conversazione di uomini di lettere*<sup>22</sup> -en palabras de su amigo Antonio Genovesi-. Su persona quedaría para siempre ligada al misterio, siglos después, incluso hoy, pero sobre todo la filosofía y las bellas artes perdieron a uno de sus más ardientes cultivadores.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Descripción hallada en GENOVESI, Antonio: *Lettere familiari dell' abate Antonio Genovesi: tomo secondo*, publicado por Pietro Savioni, Edizione seconda veneta, Venecia, 1787, pp. 90.

<sup>23</sup> NAPOLEONE SASSO, Camillo: *Storia de' monumenti di Napoli: E degli architetti che gli edificavano dallo stabilimento della monarchia, sino ai nostri giorni*, volume I, 1856, publicado por Adamant Media Corporation, 2005, pp. 196.

### 3. Los orígenes de la *Pietatella*

La Cappella Sansevero es también conocida como *Pietatella*, al estar dedicada a Santa Maria della Pietà. Para iniciar esta introducción a la Capella y sus orígenes, convendría comenzar con su emplazamiento:

In un angolo della piazza di San Domenico Maggiore, da quella parte ove si va alla porta piccola della chiesa a questo Santo dedicata evvi un palazzo che si sta ora modernando, il quale al cominciare del secolo XVI fue eretto dal Principe di Sansevero D. Paolo di Sangro con disegno del nostro architetto e scultore Giovanni Merliano da Nola. Intorno alla metà del decimottavo secolo piacque a D. Raimondo di Sangro di questa famiglia incominciare una sontuosa rifazione; ma l'opera rimase imperfetta per la morte di questo virtuoso Principe versatissimo nelle scienze fisiche, chimiche, meccaniche, artistiche, e militari<sup>24</sup> [...] <sup>25</sup>

Para tratar los orígenes de la Cappella conviene acudir a un texto napolitano de 1623, escrito por Cesare d'Engenio Caracciolo, el cual inicia así:

Sono già 34. anni, che nel muro della parte del giardino di Francesco di Sangro Duca di Torremaggiore stava dipinta l'Image della Madonna della Pietà, cominciando à risplender di grandissimi miracoli, e grazie, che ben subito fece erger in honor del suo nome una picciola cappella, e poi una chiesa.<sup>26</sup>

En este pasaje dedicado a la Cappella Sansevero, d'Engenio Caracciolo narra el mítico suceso de un extranjero, quién iba a ser inocentemente encarcelado, a finales del siglo XVI. Tal hombre, al pasar por la plaza de San Domenico Maggiore, inconscientemente miró hacia un lado y vio derrumbarse uno de los muros del jardín, apareciendo el rostro de la Virgen. Indudablemente le rogó por su libertad, jurando a cambio de colocar una placa de plata con su Santa imagen en dicho lugar (la cual se encuentra actualmente en la parte superior del altar mayor de la capilla). Al ser liberado, accedió a ejecutar su promesa y dispuso la placa, la cual acogería un notable peregrinaje.

---

<sup>24</sup> En una esquina de la plaza de San Domenico Maggiore, en el lado donde se llega a la pequeña puerta de la iglesia dedicada a este Santo, hay un palacio que se está modernizando, que a principios del siglo XVI fue erigido por el Príncipe de Sansevero D. Paolo di Sangro con un diseño de nuestro arquitecto y escultor Giovanni Merliano da Nola. A mediados del siglo XVIII, D. Raimondo di Sangro -miembro de esta familia- quiso comenzar una suntuosa reconstrucción, pero la obra quedó imperfecta debido a la muerte de este virtuoso Príncipe, muy versado en las ciencias físicas, químicas, mecánicas, artísticas y militares. Traducción del italiano al castellano.

<sup>25</sup> Emplazamiento de la Capella Sansevero y descripción extraída de CATALANI, Luigi: *I palazzi di Napoli*, tipografía su Migliaccio, Napoli, 1845, pp. 37-38.

<sup>26</sup> Véase D'ENGENIO CARACCIOLO, Cesare: *Napoli Sacra*, in Napoli, per Ottavio Beltrano, ad instantia de Francesco Buonocore, MDCXXIII, pp. 262-264.

Este voto a la *Madonna* -en forma de placa- iría más allá poco tiempo después, al ser convertida en capilla por parte del duque de Torremaggiore Giovan Francesco di Sangro, *primo principe di Sansevero*. Este antepasado de Raimondo di Sangro pidió ser sanado cuando se encontraba terriblemente enfermo, según cuenta Caracciolo. Tal acontecimiento también es mencionado por Napoleone Sasso<sup>27</sup>: “*Francesco di Sangro fece voto di edificarle una cappella, se otteneva la guarigione di una malattia. Ottenne la grazia, e compì il voto circa la fine del secolo 16*”.<sup>28</sup>

Existe otro posible suceso respecto al origen de la Cappella Sansevero, como bien explica Catalani<sup>29</sup>:

È memorabile questo palazzo perchè in esso Carlo Gesualdo terzo Principe di Venosa, ottavo Conte di Consa, e nipote di S. Carlo Borromeo trucidò la sua seconda moglie, e'l drudo colti in adulterio la notte del 18 ottobre dell' anno 1590. Correva tempo allora poco favorevole agli intrighi di tal sorte, perchè alla gelosia italiana univasi la diffidenza spagnuola. Ritirossi subito Carlo per consiglio del Vicerè D. Giovanni Zunica nel suo castello di Gesualdo, ove fece pur ancora perire il bambino, unico suo figliuolo, perchè credè in esso ravvisare i lineamenti del drudo. [...] e questa cappella fu eretta a su espese con disegno del Cavalier Cosimo Fanzaga, con alcuni quadri egreggiamente dipinti dal Ribera, col quadro del Santo cui sta dedicata dipinto da Girolamo Imperato Napoletano, e con alcune statue operate dallo stesso Fanzaga.<sup>30</sup>

Es por ello por lo que este acontecimiento se considera como uno de los detonantes para que Giovan Francesco di Sangro decidiese erigir la *Cappella*. Esta ocuparía el lugar del jardín del palacio, donde supuestamente había aparecido aquella imagen de la *Vergine*. Además, al erigir dicho templo dedicado a Santa Maria della Pietà, lograría

---

<sup>27</sup> NAPOLEONE SASSO op. cit., pp. 197.

<sup>28</sup> Francesco di Sangro hizo voto de edificarle una capilla (a la Virgen), si obtenía la curación de una enfermedad. Obtuvo la gracia y cumplió su voto a finales del siglo XVI. Traducción del italiano al castellano.

<sup>29</sup> CATALANI op. cit., pp. 38.

<sup>30</sup> Este palacio es memorable porque en él Carlo Gesualdo, tercer Príncipe de Venosa, octavo Conde de Consa, y sobrino de S. Carlos Borromeo, mató a su segunda esposa, y a su amante, sorprendido en adulterio la noche del 18 de octubre de 1590. Corría entonces un tiempo poco favorable a tales intrigas, porque a los celos italianos se unía la desconfianza española. Carlo se retiró inmediatamente por consejo del Virrey D. Juan Zunica a su castillo de Gesualdo, donde hizo perecer al niño, su único hijo, porque creyó reconocer en él para los rasgos del amante. [...] y esta capilla fue erigida con diseño del Caballero Cosimo Fanzaga, con algunos cuadros muy bien pintados por Ribera, con el cuadro del Santo al que está dedicada pintado por Girolamo Imperato Napoletano, y con algunas estatuas hechas por el mismo Fanzaga. Traducción del italiano al castellano.

renovar las energías del lugar, otorgando de nuevo la sacralidad. Sacralidad que se había perdido tras el nefasto suceso perpetrado por Carlo Gesualdo en el *palazzo*.<sup>31</sup>

### 3.1 La primera ampliación de la *cappella*

Sea como fuere, sería Alessandro di Sangro, patriarca de Alejandría e hijo del mencionado duque de Torremaggiore, quien ampliaría la capilla a principios del 1600. Se dice que fue Giovanni Merliano da Nola quien la proyectó, pero resulta poco probable ya que este murió en 1558. Por tanto, es muy posible que el arquitecto encargado fuese Jacopo Lazzari o quizá Michelangelo Naccherino, quien había trabajado siempre para los di Sangro<sup>32</sup>.

Además, fue Alessandro di Sangro quien comenzó a emplear dicha capilla como templo dedicado a la sepultura de la familia di Sangro<sup>33</sup>. Así reza la inscripción que se encuentra en la puerta principal que da acceso al complejo monumental de la *cappella*: “ALEXANDER DE SANGRO PATRIARCHA ALEXANDRIAE TEMPLVM HOC A FUNDAMENTIS EXTRUCTUM BEATAE VIRGINI SIBI AC SVIS SEPVLCRVM ANNO DOMINI M·D C X III”.<sup>34</sup> [Fig. 3] Aunque la consagración de la capilla fue el 15 de agosto de 1608.

Cabe señalar, además, que el lugar poseyó siempre cierto carácter sacro, puesto que existió un antiguo templo dedicado a la diosa egipcia Isis, quien estaba relacionada con la ruta por el río subterráneo de la zona llamado Taglina. Este recorrido permitía la celebración de ritos iniciáticos de carácter místico. Así como, por otro lado, la presencia de las murallas grecorromanas de la *antica* Neapolis.

El aspecto actual de la Cappella responde a la reforma realizada por Raimondo di Sangro, el más célebre componente del *casato*. La capilla está formada por una sola nave con plano longitudinal, cuyo pavimento original era de tipo laberíntico (de cruces gamadas y cuadrados concéntricos dispuestos en perspectiva) [Fig. 4], ideado por D. Raimondo y encargado a Francesco Celebrano. Este suelo original, prácticamente

---

<sup>31</sup> Para más información se recomienda DE ROSE, Aurelio: *Napoli, la Cappella Sansevero: la storia, le opere, gli artisti*, Rogiosi editore, 2014, pp. 10.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pp. 11.

<sup>33</sup> D'INGENIO CARACCILO op. cit., pp. 263.

<sup>34</sup> Alejandro de Sangro, patriarca de Alejandría, destinó este templo, levantado desde los cimientos, a la Santísima Virgen María, como tumba para él y los suyos en el año del Señor 1613. Traducción del latín al castellano.

desaparecido, se conserva solamente en el pequeño pasadizo dirigido hacia la tumba del príncipe de Sansevero. A finales del siglo XIX se cambió por un pavimento totalmente distinto, de terracota napolitana esmaltada con los colores azul y amarillo del escudo familiar di Sangro [Fig. 5].<sup>35</sup> Ambos lados de la nave están divididos cada uno por cuatro arcos, dos de ellos destinados a albergar los mausoleos de los distintos componentes de la familia, mientras que los dos restantes están dedicados a la devoción de los santos de la familia: Oderisio y Rosalía<sup>36</sup>. Dichos arcos están sostenidos por pilares con capitel corintio, supuestamente diseñados también por Raimondo di Sangro. Además, también mandó construir el puente que enlaza la capilla con el palacio, así como una puerta lateral que da acceso al templo.

Como bien señala el desconocido autor del escrito de 1766 titulado *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro, nella città di Napoli* -se dice que pudo escribirlo el propio Príncipe-, las esculturas de tiempos de Alessandro di Sangro aún se conservan en el interior de la Cappella junto a las encargadas por Raimondo di Sangro un siglo después (conformando el motivo escultórico que se analizará más adelante), y señala sus autores<sup>37</sup>: “*Gli Autori delle statue de’ Depositi antichi, che sono in numero di quattro, furono il Cavaliere Cosimo, Giovanni di Nola, e altri celebri Scultori di que’ tempi*”. Coincidiendo este *Cavaliere Cosimo* con el *Cavalier Cosimo Fanzaga* de Catalani mencionado anteriormente.

Conviene, por tanto, señalar algunos de los aspectos de la Cappella que añadió R. di Sangro en su remodelación<sup>38</sup>:

questo distinto signore sopra l’arco che dal suo palagio introduce in questa cappella, vi facea ergere una torre, nella cui sommità una specie di tempietto di figura ottagonale con otto colonne di marmo agli angoli sostenenti la volta. Entro venivan collocate le campane di un orologio che al batter delle ore suonava musicalmente – Fu questo il primo di tale maniera costruito in Italia – Oggi niente di ciò esiste !!!<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> En este enlace de la página web oficial del Museo Cappella Sansevero se puede visualizar una recreación del pavimento laberíntico, así como el actual. <https://www.museosansevero.it/pavimento-labirintico/>

<sup>36</sup> Véase *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro nella città di Napoli*, nell’anno 1766, pp. 6.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 6.

<sup>38</sup> NAPOLEONE SASSO op. cit., pp. 197.

<sup>39</sup> Este distinguido caballero sobre el arco que desde su palacio te introduce en esta capilla, hizo erigir una torre, en cuya cima una especie de pequeño templo de figura octogonal con ocho columnas de mármol en las esquinas que sostienen la bóveda. Dentro se colocaron las campanas de un reloj que al compás de las horas sonaba musicalmente - Este fue el primero de tal manera construido en Italia - Hoy en día nada de esto existe. Traducción del italiano al castellano.



Resulta coherente mencionar cómo continúa Napoleone Sasso este pasaje en su escrito, destinado al análisis de la distribución de la *Pietatella*:

Entriamo in Chiesa – È questa in pianta un rettangolo. È divisa in otto ripartimenti con archi formanti otto cappelle, quattro per ciascun de' lati maggiori. Nella terza, a destra entrando, vi è l'adito che conduce alla sacrestia, ed à rimpetto la porta piccola che esce alla salita s. Severo. Nelle due ultime arcate vi sono due cappelle per uso dei santi sacrificii; indi per sotto un maestoso arco si va all' altare maggiore.

La volta della chiesa è tutta dipinta da Francesco Maria Russo, il cornicione di tutta la chiesa è di una particolare composizione, nel materiale, ritrovato dal sullodato Principe Raimondo, e che sembra un sol pezzo di madreperla, come della stessa materia sono i capitelli de' pilastri.<sup>40</sup>

Por tanto, se puede observar cómo la célebre Cappella Sansevero estuvo rodeada por leyendas y sucesos más o menos míticos. Desde sus orígenes, con el relato del inocente condenado a muerte, pasando por la *miracolosa guarigione*<sup>41</sup> de Giovan Francesco di Sangro, o la fatídica cadena de asesinatos por parte de Carlo Gesualdo con motivo de su *vendetta* al ser traicionado.

Resulta evidente que la *Pietatella* de Nápoles no carece de mitificaciones y orígenes legendarios, los cuales serían alimentados -aún más si cabe- durante la segunda parte del siglo XVIII, por parte del séptimo príncipe de la casa nobiliaria: Don Raimondo di Sangro.

---

<sup>40</sup> Entramos en la Iglesia – la cual es un rectángulo en planta. Está dividida en ocho compartimentos con arcos que forman ocho capillas, cuatro por cada uno de los lados más grandes. En la tercera, al entrar por la derecha, está la puerta que lleva a la sacristía, y la pequeña puerta que lleva a la salida de S. Severo. En los dos últimos arcos hay dos capillas destinadas a los santos de la casa familiar; luego, bajo un majestuoso arco se va al altar mayor.

La bóveda de la iglesia está pintada por Francesco Maria Russo, la cornisa de toda la iglesia es de una composición particular, en el material, descubierto por el mismo Príncipe Raimondo, y que parece una sola pieza de nácar, ya que los capiteles de los pilares son del mismo material. Traducción del italiano al castellano.

<sup>41</sup> Milagrosa sanación o curación. Traducción del italiano al castellano.

#### 4. Joyas de mármol

Sin lugar a duda, el protagonismo de la Cappella Sansevero reside -además de en el propio Príncipe Raimondo di Sangro- en el motivo escultórico que este encargó<sup>42</sup>; el cual sería ejecutado por artistas napolitanos y de otras zonas de la península itálica para ennoblecer el mausoleo dedicado a Santa Maria della Pietà, pero sobre todo al propio Príncipe de Sansevero y a los suyos.

Según Origlia Paolino, fue en 1750 cuando Raimondo di Sangro encomendó al célebre artista veneciano Antonio Corradini<sup>43</sup> la redistribución de la capilla, así como la realización del nuevo motivo escultórico para esta. Aunque bien es cierto que el Príncipe de Sansevero ya llevaba unos años embelleciendo la capilla<sup>44</sup>, como el hecho de encargar el fresco para la bóveda a Francesco Maria Russo alrededor de 1749, como se mencionó en el capítulo anterior.

En primer lugar, quiso ordenar cronológicamente los mausoleos de sus antepasados, trabajos escultóricos elaborados el siglo anterior por el Cavalier Cosimo, entre otros -como se mencionó en el capítulo anterior-, durante la ampliación de Alessandro di Sangro. De este modo, en cada uno de los nichos está situado uno de los mausoleos de los antepasados de la familia, de un tamaño un poco más grande del natural. Y en el pilar contiguo, la escultura de aquella Virtud que mejor ejemplifica a su respectiva madre. En el capitel del pilar -de orden corintio- *“vi è l’impresa della famiglia della Dama, ed in una piramidetta scolpito il di lei ritratto in marmo al naturale, avendo ai piedi l’elogio ove si da contezza di chi fu”*<sup>45</sup>.<sup>46</sup>

El primero de ellos es el monumento dedicado a Paolo di Sangro [Fig. 6], segundo príncipe de Sansevero. Representa al príncipe vestido a modo de centurión romano, sosteniendo una lanza rota y el yelmo en el suelo a su izquierda. Recuerda sus campañas en España, lideradas por Felipe III, de quien fue consejero. El estatismo de la figura se podría considerar como el verdadero protagonista.

---

<sup>42</sup> Diversos estudiosos defienden que la iconología de las esculturas demandadas por di Sangro proceden de los modelos del libro de Cesare Ripa *Iconologia*, autor del siglo XVI.

<sup>43</sup> El escultor veneciano había servido con anterioridad al emperador Carlos VI. Llamado en 1744 por Raimondo di Sangro, abandonó Roma para establecerse en *Napoli*, concretamente en el palacio Sansevero.

<sup>44</sup> ORIGLIA PAOLINO op. cit., pp. 364.

<sup>45</sup> Está el emblema o escudo de la familia de la Dama, y en una pirámide se halla esculpido el retrato de ella al natural, teniendo a los pies el panegírico que da cuenta de quién fue. Traducción del italiano al castellano.

<sup>46</sup> NAPOLEONE SASSO op. cit., pp. 198.

El siguiente nicho “pertenece” al primer príncipe de Sansevero, Giovan Francesco di Sangro [Fig. 7]. Este refleja mayor sobriedad que el anterior, a pesar de tener algunas similitudes de ejecución, quizá fuesen realizadas por el mismo artista. De nuevo una figura severa y equilibrada, representa las dotes militares del *primo principe*, puesto que este participó en notables contiendas como la batalla de Lepanto de 1571. Con cuello de lechuguilla y coraza, sostiene también una lanza, presenta el yelmo a sus pies en la izquierda de este, y lleva la espada envainada.

Alessandro di Sangro [Fig. 8], patriarca de Alejandría, aparece en un nicho a la izquierda del altar. Se duda entre si fue ejecutada por el Cavaliere Cosimo Fanzaga o Gian Domenico Monterosso<sup>47</sup>. Aparece representado como intermediario de Dios en la Tierra, ya que fue arzobispo de Benevento. Con las manos prácticamente juntas y hábito correspondiente a su función. A diferencia de las dos anteriores, esta escultura ya no es de cuerpo entero, sino de medio cuerpo. Pero sí conserva el mismo estilo de la época, con bigote y perilla.

Paolo di Sangro [Fig. 9] cuarto príncipe de Sansevero, cuya escultura fue ejecutada por Bernardo Landini y Giulio Mencaglia. Su realización fue a base de mármol policromo e incrustaciones de nácar. Sobresalen dos máscaras casi vegetales, un león con un cráneo y un reloj de arena, símbolos de la caducidad. Respecto a su carácter militar, destacan el Toisón de Oro y la bengala de mando.

Los mausoleos restantes ya son encargados por Raimondo di Sangro -incluidos los de Santa Rosalía y San Oderisio, los cuales se tratarán más adelante.

### 3.1 Antonio Corradini y las primeras joyas marmóreas

Como se ha visto, di Sangro y Corradini acordaron no alterar algunos aspectos de la *antica* capilla, como sus dimensiones perimetrales, su propia arquitectura, la decoración del ábside y los mausoleos de tiempos de Alessandro di Sangro mencionados. Así pues, Corradini dejó hechas algunas piezas antes de su repentina muerte en 1752: dos bustos, uno correspondiente a Paolo di Sangro, sexto príncipe de Sansevero -ya realizado en 1742 en Roma- y otro al Duque de Torremaggiore -padre de D. Raimondo-; dos medallas de bajorrelieve, uno de la Virgen y otro del Salvador; algunos modelos en

---

<sup>47</sup> Respecto a la posible autoría, véase DE SANGRO, Oderisio: *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Bulzoni, Roma, 1991.

terracota, más de treinta bocetos, el mausoleo incompleto dedicado a Giovan Francesco di Sangro, tercer príncipe de Sansevero, pero sobre todo unas de las esculturas que acompañan a los mausoleos de la familia Sansevero. Este encargo refleja la convivencia del *barocchetto napoletano* y la cultura del *Illuminismo*, el dinámico plasticismo del primero combinado con el clasicismo del segundo. Conviene recordar que en la segunda década del siglo XVIII se habían iniciado las excavaciones en Herculano, y años más adelante se comenzaba a explorar el subsuelo de Pompeya.

A pesar de que ya contaba con setenta años, el escultor veneciano se implicó en cuerpo y alma a lo largo de un año aproximadamente en la ejecución del motivo escultórico demandado por D. Raimondo. Cabría señalar en primer lugar el mausoleo dedicado a Paolo di Sangro [Fig. 10], sexto príncipe de Sansevero, situado en la segunda capillita de la derecha. Se trata del abuelo de Raimondo, así como del primer encargo que realizó a Corradini, quien esculpió el busto en la *città eterna* en 1742. El retrato responde a la tipología *settecentesca*, tanto por su rotundidad como por su *verismo*, con el rostro girado de tres cuartos. Paolo di Sangro fue consejero del virrey, además fue nombrado Grande de España por el emperador Carlos VI, quien le condecoró con la orden del Toisón de Oro, como se puede observar en el retratado. Conviene recordar que fue él quien legó todos sus cargos y patrimonio a Raimondo di Sangro.

Le sigue el mausoleo dedicado a Giovan Francesco di Sangro [Fig. 11], tercer príncipe de Sansevero. Por primera vez, la escultura no representa al príncipe, sino a un ángel *piangente*<sup>48</sup>, que se dispone a cubrir con un velo la tumba. Aparece una inscripción que alude a su muerte, durante una expedición en África. Aparece una concha, con la función de pila de agua bendita, que recoge las lágrimas del ángel. Además, la idea de la resurrección queda patente a partir del ramo de roble.

Una de las esculturas más notables que desarrolló Antonio Corradini es la denominada como *Pudicizia* [Fig. 12], la cual porta un velo que permite intuir aquello que hay debajo de la tela, las “carnes” de la figura. Da la sensación de que dicho velo esté húmedo y se adhiriese al cuerpo. Cabe mencionar por tanto que el artista veneciano aprendió esta técnica basándose en las esculturas griegas, las cuales había conocido directamente cuando realizó sus labores como restaurador de esculturas clásicas. Estas

---

<sup>48</sup> Ángel que llora.

llegaban de las costas de Iliria<sup>49</sup> a través de los mercantes de Venecia, la *Serenissima*<sup>50</sup> en esos tiempos.

Esta obra está dedicada a la madre de Raimondo di Sangro, Cecilia Gaetani dell'Aquila. Aparece el árbol de la vida, así como la lápida rota, símbolo de su existencia truncada, al morir muy joven. Además, un bajorrelieve con el tema del *Noli me tangere* acompaña la pieza, resaltando el tema de la vida/muerte. Existen además testimonios de la época, como el de Jérôme Richard<sup>51</sup>: “È veramente una bellissima cosa, in quanto all'esecuzione e all'armonia; bisogna vederla per giudicare e immaginare come con del marmo, si sia potuto fare apparire i tratti di una figura celata sotto un velo e in modo da dare l'idea della loro regolarità”.<sup>52</sup> Se trata de una obra sin precedentes, puesto que ni griegos ni romanos velaron nunca una figura en su totalidad como sí lo hace aquí el maestro veneciano<sup>53</sup>.

Una de las únicas obras firmadas por Corradini y probablemente su última es el *Decoro* [Fig. 13]. Está dedicada a la primera y segunda mujer del tercer príncipe de Sansevero, ensalzando una de sus virtudes: el decoro. La figura representa a un joven cubierto con piel de león en sus partes íntimas, cuya cabeza del felino está en una columna. Simboliza las pulsiones animales dominadas por el Intelecto. Además, el joven lleva dos calzados distintos, un coturno en el pie derecho, y una sandalia en la izquierda. Ello viene a ejemplificar el comportamiento del hombre dependiendo su rol social, así como la dualidad cielo-tierra. Por último, aparece la inscripción SIC FLORET DECORO DUCUS<sup>54</sup>. Aunque Origlia Paolino señala que previamente a la inscripción había un

---

<sup>49</sup> Antigua región histórica situada en la península balcánica. Actualmente este territorio forma parte de diversos países: Albania, Serbia, Croacia, Montenegro y Bosnia.

<sup>50</sup> Así se conocía la Serenísima República de Venecia, ciudad-estado, por lo tanto, independiente, desde su proclamación en el siglo IX hasta 1797. Aunque comprendió territorios más allá de Venecia, esta fue capital y por tanto urbe de gran importancia.

<sup>51</sup> Véase CIOFFI, Rosanna: “Due francesi in viaggio a Napoli. L'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero”, en *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2015, pp. 332. Traducción al italiano por R. Cioffi, extraído de RICHARD, Jérôme: *Description historique et critique de l'Italie ou nouveaux mémoires sur l'Etat actuel de son Gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population & de l'Histoire Naturelle*, IV, Paris, 1769, pp. 208.

<sup>52</sup> Es verdaderamente algo bellísimo, en cuanto a la ejecución y la armonía; es necesario verla para juzgar e imaginar como con el mármol, se han podido hacer que los rasgos de una figura aparezcan debajo del velo y den una idea de regularidad. Traducción del italiano al castellano.

<sup>53</sup> Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro nella città di Napoli, nell'anno 1766.

<sup>54</sup> La belleza brilla a través del decoro. Traducción del latín al castellano.

bajorrelieve con el tema de Susana tentada por los ancianos, el cual se sustituyó en 1755 por dicha inscripción.

Tras la muerte de Corradini en 1752, Raimondo di Sangro encomendó la continuación del motivo escultórico al genovés Francesco Queirolo. Este había conocido previamente a Corradini en Roma, por lo que Raimondo decidió que fuese él quien continuase con las piezas marmóreas. Igual que su predecesor, se alojó en el palacio Sansevero y trabajó exclusivamente para R. di Sangro.

### 3.2 Giuseppe Sanmartino y el *Cristo velato*

Pero antes de tratar a Queirolo, conviene mencionar a un joven artista napolitano: Giuseppe Sanmartino. Fue a este a quién Raimondo le encargó realizar la pieza más famosa de la *Pietatella*, el *Cristo velato* [Fig. 14]. A partir de un modelo de Corradini, Sanmartino ejecutó sin duda una de las joyas marmóreas de todos los tiempos. Origlia Paolino<sup>55</sup> señala que debía “*iscolpire in marmo un Cristo morto secondo un modello in cretea lasciato dal Corradini, ch’esser dovea del tutto ricoverto d’un lenzuolo di velo trasparente dello stesso marmo*”<sup>56</sup>. El propio Panofsky señala respecto al avance del realismo en las esculturas<sup>57</sup>: “*Realism in sculpture of the human figure was famously advanced in the Late Classical period of ancient Greece with the development of principled rules for proportion, symmetry and poise*”<sup>58</sup>. Aquí Sanmartino parece superar a su maestro Corradini en la *Pudicizia*, con un Cristo que parece aún respirar debajo del velo. [Fig. 15] Curiosamente hay constancia de cuánto pagó el príncipe de Sansevero al joven Sanmartino por tal pieza, gracias a un documento presente en el Archivio Storico del Banco di Napoli. Este documento muestra la firma de D. Raimondo y una suma de cincuenta ducados.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> ORIGLIA PAOLINO op. cit., pp. 367.

<sup>56</sup> Esculpir en mármol un Cristo muerto según el modelo de arcilla dejado por el Corradini, el cual estaba todo recubierto por una sábana de velo transparente del mismo mármol. Traducción del italiano del s. XVIII al castellano.

<sup>57</sup> PANOFSKY, Erwin: “A history of the theory of human proportions as a reflection of the history of styles” en *Meaning and the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1955, pp. 55–107.

<sup>58</sup> El realismo en la escultura de la figura humana fue famoso por su avance en el último período clásico de la antigua Grecia, con el desarrollo de los principios y reglas de proporción, simetría y aplomo. Traducción del inglés al castellano.

<sup>59</sup> Conviene ver NAPPI, Eduardo: “La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero”, dai documenti dell’Archivio Storico del Banco di Napoli, en *Revue internationale d’Histoire de la Banque*, Librairie Droz, Ginebra, 1975, pp. 47 y 50.

El *capolavoro* de la Cappella Sansevero, situada en el centro de la capilla, refleja uno de los momentos más dramáticos de Cristo en el Gólgota a partir de un único bloque de mármol. Yace tumbado, en un lecho, cuya cabeza descansa sobre dos cojines, y la corona de espinas reside a sus pies, elemento de la crucifixión. La sensación es la de que un cuerpo humano se encuentra debajo de aquel velo marmóreo. Se trata de un verdadero trabajo escultórico basado en la mimesis de la naturaleza:

percepiamo una fusione quasi emotiva tra un cadavere appena spalmato di unguenti e l'unto sudario che li raccoglie; un effetto soprattutto teatrale che si discosta, secondo Richard, dall'imitazione di un velo posto sul corpo esangue di un Cristo appena deposto dalla croce<sup>60, 61</sup>

Parece que Sanmartino recupera la tradición hispanonapolitana del *Cinquecento*, además, Cioffi también menciona respecto al *Cristo velato* <sup>62</sup>que “*Canova*<sup>63</sup> l’aveva ammirata nel suo soggiorno napoletano del 1780 e Pietro Napoli Signorelli aveva definito nel 1811 Giuseppe Sanmartino ‘il Santacroce dei nostri tempi’”<sup>64</sup>.

### 3.3 La continuación del proyecto a manos de Francesco Queirolo

Tras analizar la obra maestra de Santa Maria della Pietà, conviene volver al genovés Francesco Queirolo, a quién Raimondo confió la continuación del proyecto. En primer lugar, realizó seis medallones de los cardenales de la familia di Sangro, presentes en las llaves de los arcos de las seis capillas. Cada cardenal es retratado a media longitud y su cuerpo se presenta en un tono vivo, que quiere expresar movimiento. A los lados de los medallones se colocan dos angelitos que sostienen la imagen. Luego siguen cuatro medallones que se encuentran sobre algunos monumentos funerales dedicados a los

---

<sup>60</sup> Percibimos una fusión casi emotiva entre un cadáver recién tratado con ungüentos y el sudario aceitoso que los recoge; un efecto sobre todo teatral, según Richard, que es diferente a la imitación de un velo colocado sobre el cuerpo inculento de un Cristo recién bajado de la cruz. Traducción del italiano al castellano.

<sup>61</sup> CIOFFI op. cit., pp. 333.

<sup>62</sup> Véase CIOFFI, Rosanna: “Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce”, en *Napoli Nobilissima*, Rivista di arti, filologia e storia, volumen LXXVI de la colección entera, séptima serie – volumen V, fascículo I – enero – abril 2019, pp. 42.

<sup>63</sup> El escultor intentó adquirirla durante su estancia en Nápoles y llegó a decir que habría dado diez años de su vida por ser el escultor de tal pieza marmórea.

<sup>64</sup> Canova la había admirado durante su estancia en Nápoles en 1780 y Pietro Napoli Signorelli había definido a Giuseppe Sanmartino en 1811 como ‘el Santacroce de nuestros tiempos’. Traducción del italiano al castellano.

ancestros del Príncipe. Encima de las figuras alegóricas están presentes algunos medallones con los retratos de los personajes a los que se les ha asignado las tumbas.

Una de las obras más notables es el *Disinganno* [Fig. 16], dedicada al padre de Raimondo di Sangro. Situada en frente de la *Pudicizia*, representa esa confrontación entre ambos. La figura está protagonizada por un hombre que se quita de encima las redes del pecado o tentaciones del mundo (representado por el globo terráqueo sobre el que está el genio, junto a un libro abierto), ayudado por un genio alado, que representa el intelecto humano (por la llama que sale de su cabeza). Raimondo quiso representar las últimas intenciones de su padre, quien tras tantos años de “desobediencia” religiosa, decidió terminar sus últimos días retirado como abad de la propia *cappella*<sup>65</sup>. El bajorrelieve que acompaña este conjunto es el de Jesús otorgando la vista al ciego, completando la alegoría. Pero la maestría reside en la ejecución de la red, de la que se pueden ver hasta los hilos que conforman la cuerda. Para ello, Queirolo trabajó con piedra pómez la pieza. Gran parte de esta red se desarrolla en el aire, es decir, sin tocar la figura, lo cual ha supuesto un gran esfuerzo durante su ejecución, menciona di Sangro.

La *Sincerità* [Fig. 17] dedicada a Carlotta Gaetani, mujer de Raimondo di Sangro, representa a una mujer vestida a la clásica. Esta sostiene en la mano izquierda un corazón, prueba del amor hacia D. Raimondo, y en la derecha una vara con dos serpientes enrolladas alrededor, como el caduceo del dios Mercurio, símbolo de paz. Este último queda respaldado aún más con las dos palomas y el amorcillo, las cuales también representan la fertilidad. Se sabe que Queirolo siguió un boceto de Corradini, pero alteró algunos elementos.

La *Liberalità* [Fig. 18] está dedicada a la mujer del cuarto príncipe, Giulia Gaetani dell’Aquila. Sigue la misma tipología que la *Sincerità*, así como el boceto de Corradini. Sujeta en una mano una cornucopia, símbolo de abundancia, de la que nacen monedas, mientras que en la otra sostiene algunas monedas y un compás, símbolo del equilibrio y la generosidad. El águila que aparece a sus pies de manera majestuosa simboliza la fortaleza y la templanza. Además, aparece detrás un rostro esculpido en una pirámide - como en la *Sincerità*-, símbolo de la eternidad y gloria de los príncipes.

---

<sup>65</sup> Véase GEESE, Uwe: “Escultura barroca en Italia, Francia y Europa Central”, en *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, TOMAN, Rolf (coord.), Könemann, 1997, pp. 274-353.



Una de las primeras obras que supuestamente comenzó a elaborar Queirolo fue *l'Educazione* [Fig. 19]. Dedicada a las dos mujeres de Paolo di Sangro -segundo príncipe de la familia- representa a una mujer sentada sobre dos rocas y la basa de una columna, educando a un niño, quien porta un libro abierto de Cicerón<sup>66</sup>. Aparece la inscripción EDUCATIO ET DISCIPLINA MORES FECIUNT<sup>67</sup> y de nuevo, detrás dos retratos esculpidos en una pirámide. Cabe mencionar que expertos como Rosanna Cioffi, a quien se ha mencionado anteriormente, defienden que no es la mejor obra de Queirolo en la *Cappella*, al carecer de la gracia presente en las demás.

Antes de continuar con más obras *delle Virtù* realizadas por Queirolo, conviene mencionar las dedicadas a los santos patronos de la familia.

*Sant'Oderisio* [Fig. 20] aparece arrodillado sobre un cojín de pórfido y con su sombrero cardenalicio al lado, en actitud de adoración mística. La composición piramidal es completada por los dos angelillos a cada uno de los lados. Por otro lado, *Santa Rosalia* [Fig. 21] aparece también acompañada por los angelitos, en composición piramidal. También arrodillada sobre un cojín, se encuentra en posición orante con su característica corona de rosas. La obra en cuestión fue elogiada por el escultor Antonio Canova. Se considera que ambas obras fueron las primeras ejecutadas por Queirolo junto con los medallones mencionados anteriormente.

Probablemente la última obra de Queirolo en la *Pietatella* fue el *Amor Divino* [Fig. 22], pero no se sabe a ciencia cierta su autoría. Es una hipótesis dadas las características de la pieza, que coinciden con las del Queirolo. La obra está dedicada a la mujer del quinto príncipe de Sansevero, y representa a un joven envuelto con paños mirando hacia el cielo, mientras sostiene un corazón ardiente, aludiendo al amor a Dios. Está considerada como una de las esculturas más neoclásicas del templo, debido a su simplicidad.

Francesco Queirolo abandonó el *cantiere* de la Cappella Sansevero después de que Raimondo di Sangro no quedase conforme con el tiempo de ejecución del artista genovés<sup>68</sup>. De este modo, decidió continuar su mausoleo encomendando el proyecto a

---

<sup>66</sup> Concretamente *De officiis*, texto para comprender el problema moral de lo útil y lo honorable y la solución de conflictos aparentes.

<sup>67</sup> La Educación y la Disciplina forman las costumbres. Traducción del latín al castellano.

<sup>68</sup> Según aparece reflejado en el contrato, el escultor debía completar el motivo escultórico en seis años. Raimondo di Sangro llegó a no querer pagar al artista, véase A. S. B. N., *Banco di San Giacomo e Vittoria*, periódico de copias de 1760.

Francesco Celebrano, quien había nacido en la ciudad partenopea, como Giuseppe Sanmartino. A diferencia de los otros artistas, a quienes Raimondo había encargado previamente los trabajos escultóricos.

### 3.4 Francesco Celebrano

Una de las obras que realizó fue el sepulcro dedicado a Cecco di Sangro [Fig. 23], colocado arriba de la puerta de acceso a la capilla. Representa a un hombre en el acto de salir de una tumba, con vestimenta militar y empuñando la espada, dispuesto a combatir. Es la única escultura que no representa a una alegoría, sino un hecho real. Los testimonios contaban que Cecco, quien sirvió como comandante a Felipe II de España, fue encerrado en una casa, creído muerto. Pero este, salió empuñando su espada aterrorizando a sus enemigos. Este pasaje legendario viene explicado de forma detallada en la inscripción que hay sobre la piel de león que aparece. Arriba se encuentra un águila, símbolo de dotes militares, sosteniendo dos flechas en una de sus zarpas, mientras que a ambos lados hay dos hipogrifos, señal de vigilancia. Además, queda reflejada la autoría con la inscripción FRAN. CELEBRANO PICTOR NEAPOLITANVS INVENT ET SCVLPSIT. 1766.<sup>69</sup> Este monumento presenta un movimiento y originalidad por encima de otros presentes en la Cappella Sansevero.

Continuando con la ejecución de los mausoleos restantes dedicados a los príncipes de la familia, Celebrano<sup>70</sup> -o quizá su homónimo Queirolo- realizó el referente a Giovan Francesco di Sangro [Fig. 24], quinto príncipe de Sansevero. La figura protagonista es la de un ángel en actitud de reflexión sobre el joven caído. Este sostiene una antorcha hacia abajo, símbolo de luto. De nuevo el elemento de la concha como pila de agua bendita aparece en esta obra.

Una de las virtudes realizadas por Celebrano fue el *Dominio di se stessi* [Fig. 25]. Dedicado a la abuela paterna de Raimondo di Sangro, esta obra fue ideada por Queirolo, pero ejecutada por Celebrano. Aparece un soldado romano, símbolo de fortaleza interna, con un león encadenado, alegoría del intelecto, pero también de las pulsiones animales, las cuales permanecen en quietud aparente, simbolizando el dominio de uno mismo.

---

<sup>69</sup> Francesco Celebrano pintor napolitano inventó y esculpió. 1766. Traducción del latín al castellano.

<sup>70</sup> Existen dudas respecto a si la obra fue realizada por Queirolo o por Celebrano.

Queda patente la inclinación por el decorativismo en Celebrano en esta composición, en la cual introduce el perfil de la abuela del príncipe.

El *Zelo della religione*<sup>71</sup> [Fig. 26] está dedicado a las mujeres del fundador de la *Cappella*, el primer príncipe de Sansevero. Aparece un viejo con la luz de la Verdad y con el látigo para castigar el sacrilegio. Mientras que debajo se encuentra un *putto*, sosteniendo una antorcha en el acto de destruir los textos heréticos, de los que salen serpientes. Otros dos *putti* sostienen el medallón en el que aparecen los rostros de ambas mujeres.

La última *opera* de Celebrano en la *Cappella Sansevero* sería la *Deposizione* [Fig. 27]. Para su realización, se basó en la *Pietà* del maestro veneciano Corradini, presente en la iglesia de San Moisés, en Venecia. Este *altorilievo* situado en el altar mayor narra de manera dramática la bajada de la cruz del cuerpo sin vida de Jesucristo, ante el sufrimiento de Magdalena y la Virgen. A partir de una superposición de espacios, dos angelitos muestran la Santa Faz, mientras que un *putto* descubre un sepulcro vacío debajo del motivo. Los ángeles de los laterales son obra de Paolo Persico, por lo que se añadirían un poco más tarde. El altorrelieve se halla bajo una pintura de la *Pietà*, obra de un artista desconocido napolitano de finales del *Cinquecento*, cuya pintura está ligada al origen legendaria de la *Pietatella*.

### 3.5 Paolo Persico

El último escultor que trabajó para el Príncipe fue Paolo Persico, quien realizó precisamente el grupo alegórico que completaría al fin el motivo escultórico: la *Soavità del giogo coniugale* [Fig. 28]. Dedicado a la mujer del primogénito de D. Raimondo, es por ello por lo que el rostro esculpido en la pirámide de detrás de la pieza apenas está delineado<sup>72</sup>. Una mujer vestida a la romana sostiene con la mano derecha dos corazones ardientes -el amor recíproco-, mientras que en la derecha un *giogo piumato* -la dulce obediencia-. Más abajo aparece un *putto* con un pelícano, símbolo este de la caridad. Además, fue Persico quien ideó los dos *Angeli piangenti* situados a los lados del altar mayor.

---

<sup>71</sup> Aunque la gran mayoría de su ejecución se atribuye a Fortunato Onelli, artista napolitano y colaborador de Celebrano.

<sup>72</sup> Se tendía a delinear simplemente el perfil o rostro cuando el representado aún vivía, a modo de esbozo.

### 3.6 Francesco Maria Russo y el mausoleo a Raimondo di Sangro

Para finalizar con las piezas marmóreas conviene tratar el mausoleo fúnebre dedicado a Raimondo di Sangro. Curiosamente, a pesar de haber llamado a diversos artistas de óptima calidad -como se ha visto-, decidió encargar su mausoleo a Francesco Maria Russo, aquel artista que había realizado los frescos de la bóveda. Se trata de una obra completamente distinta al resto de tumbas de la familia di Sangro. Hay quienes defienden que fue ideada y diseñada por el propio Príncipe, pero lo que es cierto es que Russo fue su ejecutor.

Así pues, la *Tomba di Raimondo di Sangro* [Fig. 29] supone un compendio iconográfico de sus ideas y de sus actividades. En primer lugar, aparecen una coraza y un yelmo, aludiendo a su actividad militar, junto a las diversas lanzas; el globo terráqueo y la antorcha son muestra del conocimiento científico y literario del Príncipe; mientras que el arcabuz podría aludir a su capacidad para crear inventos. Además, aparece el escudo de la familia di Sangro. Bajo todo ese despliegue escultórico, debajo se encuentra el retrato del propio Raimondo di Sangro, pintado por Carlo Amalfi [Fig. 1].

Después de analizar todas las piezas marmóreas de la Cappella Sansevero, conviene acogerse de nuevo a Rosanna Cioffi para señalar las intenciones de Don Raimondo: “*Il principe trascurò l’ambiente artistico locale e si orientò verso una cultura figurativa di gusto romano e nordeuropeo: una scelta non casuale per il significato simbolico della cappella, che studi successivi hanno riscoperto e interpretato*”<sup>73</sup>.<sup>74</sup>

El motivo escultórico de la *Pietatella* refleja una diversidad de estilos a la hora de ejecutar las piezas de mármol. Esta se debe a la presencia de artistas procedentes de otras regiones de la península itálica, así como de la misma *Napoli*, como se ha visto. Pero pese a las diferencias entre escultores a la hora de trabajar el mármol, todas las obras convergen y participan del recorrido cargado de alusiones y significados que Don Raimondo di Sangro quiso otorgar al mausoleo de la familia.

---

<sup>73</sup> CIOFFI: *Storie e leggende di un...* op. cit., pp. 45.

<sup>74</sup> El príncipe descuidó el ambiente artístico local y tendió hacia una cultura figurativa de gusto romano y Nord-europeo: una elección nada casual debido al significado simbólico de la capilla, que estudios sucesivos han redescubierto e interpretado. Traducción del italiano al castellano.

## 5. La Cappella Sansevero como templo iniciático

El motivo escultórico encargado por Raimondo di Sangro no solo pretendía conmemorar a sus antepasados, sino confeccionar un verdadero recorrido iniciático. Todo esto está vinculado con su pertenencia a la *Libera Moratoria*<sup>75</sup>. Por ello, en su *cappella* quiso reflejar alegóricamente la estructura y los atributos del templo masónico, basándose en un nuevo rito llamado Misraïm<sup>76</sup>. Según Giambattista Pessina<sup>77</sup>, dicho rito fue creado en Nápoles, concretamente en el año 1747.<sup>78</sup> Aunque hay quienes defienden que oficialmente se establece en Venecia en 1801, como Ventura<sup>79</sup>.

Antes de analizar el contenido de la Cappella Sansevero, conviene recurrir al texto de Galtier para proporcionar una explicación respecto a los distintos grados presentes en el rito masónico simbólico:

Pese a la innumerable variedad de grados que existen de unos Ritos a otros, todos ellos comparten y tienen como base tres grados fundamentales, que conforman la llamada Masonería Simbólica y son: Aprendiz. Compañero y Maestro.

El grado de Aprendiz está relacionado con la falta de conocimiento. El neófito es introducido en la logia con los ojos vendados y desprovisto de metales, pues se trata de un lugar de paz. Al igual que en el rito medieval, lleva el pie y el pecho izquierdos desnudos en señal de pobreza y humildad y, tras pasar las pruebas de la tierra, el aire, el agua y el fuego, se le quita la venda y, de un modo simbólico, es entonces cuando ve la luz del conocimiento.

El grado de Compañero está relacionado con esos viajes de formación que antaño realizaban algunos albañiles a la búsqueda de los nuevos conocimientos que pudieran brindarle otros compañeros masones. En este grado, el masón debe viajar simbólicamente en pos del conocimiento y a descubrir el mundo.

El tercer grado, el de Maestro, está relacionado con la muerte y la resurrección; la figura central del mismo es Hiram, un personaje experto conocedor del trabajo de los metales que trabajó para Salomón en la construcción del templo de Jerusalén. Asesinado por tres discípulos a quienes no quiso confiar su secreto de maestro, fue enterrado por éstos, quienes plantaron sobre su tumba una acacia. Localizada y arrancada la acacia por los grupos que partieron en busca del maestro desaparecido, éste resucitó. El rito de paso al grado de Maestro reproduce la muerte, debida a la ignorancia y el fanatismo, y la resurrección mediante el saber y la tolerancia<sup>80</sup>.

---

<sup>75</sup> Conviene citar parte del texto de Galtier: “Los masones especulativos, surgidos en plena época de la Ilustración, admiraban la armonía de la naturaleza, que consideraban obra del Gran Arquitecto del Universo, y a la que concedían la cualidad de propagar la amistad universal entre los hombres. Eran personas que creían en Dios y se reunían con la intención de ayudarse y trabajar juntos dejando de lado las diferencias sociales, económicas y religiosas existentes entre ellos. Sus objetivos eran perfeccionar al hombre y construir la Humanidad”. En GALTIER op. cit., pp. 14.

<sup>76</sup> Junto a Menfis, es la orden masónica más ocultista. Para más información véase GALTIER op. cit.

<sup>77</sup> Gran Maestre italiano de finales del siglo XIX.

<sup>78</sup> GALTIER op. cit., pp. 25.

<sup>79</sup> Véase VENTURA, Gastone: *I riti massonici di Misraïm e Memphis*, casa editrice Atanòr, Roma, 1975.

<sup>80</sup> Cita extraída de GALTIER op. cit., pp. 13.

## 5.1 La disposición específica y concreta de las piezas

Según Wittkower, la *cappella* fue transformada en un verdadero *Walhalla* de la familia di Sangro, pero las estatuas alegóricas delante de los pilares esconden los medallones con los rostros de los difuntos, llegando a confundir al visitante sobre la verdadera función principal del lugar<sup>81</sup>.

De este modo, las esculturas de la *Pietatella* ocupan un lugar clave [Fig. 30 y 31], conformando un lenguaje homogéneo a partir de las conexiones entre esculturas, las cuales corresponden al significado masónico y hermético. El templo masónico, con planta rectangular, cuyas paredes representan los puntos cardinales. La del fondo, lugar de acceso, sería Occidente, la derecha el Mediodía, la izquierda el Norte, y la del fondo Oriente, donde se sitúa el altar sobre siete escalones. A ambos lados del acceso se sitúan dos columnas: una blanca, con la letra B (Boaz), y otra negra con la letra J (Jakin). La primera simboliza la Fuerza, mientras que la segunda la Fecundidad<sup>82</sup>. De este modo, el príncipe Sansevero dispone a la izquierda el *Decoro* [Fig. 13], cuya fuerza queda simbolizada con la piel del león. Mientras que a la derecha dispone el *Amor divino* [Fig. 22], que alude a la Fecundidad a partir de las granadas que hay en la columna. Además, queda patente el simbolismo de los principios del Universo: lo masculino y femenino<sup>83</sup>, los cuales originan la vida. Por otro lado, los guardianes, columnas simbólicas, controlan el ingreso de los Hermanos al Templo. En la Cappella Sansevero están representadas por la *Liberalità* [Fig. 18], donde una mujer sostiene un unas monedas -alusión al pago simbólico de ingreso-. El otro guardián sería la *Educazione* [Fig. 19], puesto que estos guardianes también tenían el deber de instruir a los iniciados.

La ceremonia que D. Raimondo quiere manifestar en su templo es la Iniciación, a partir de los viajes simbólicos que el iniciado debe completar. El primero de estos corresponde a la Tierra, en el que el iniciado debe realizar una introspección psicológica y liberar así su energía interior. La paz y concordia obtenida aparece representada con el caduceo de la *Sincerità* [Fig. 17]. La segunda prueba es la del Aire, donde el iniciado ciego -con los ojos vendados- debe ir acompañado por algún compañero iluminado para poder continuar su camino a la Verdad y la Luz. Este dominio aparece representado en

---

<sup>81</sup> WITTKOWER, Rudolf: *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Penguin Books, Londres, 1958, pp. 398.

<sup>82</sup> Véase FAGIOLO, Marcello: *Architettura e massoneria: l'esoterismo della costruzione*, Gangemi editore, Roma, 2007, pp. 162.

<sup>83</sup> En otras culturas podría ser el *yin* y el *yang*.

*La soavità del giogo matrimoniale* [Fig. 28]. Después de intentar caminar sin luz, el iniciado vuelve sobre sus pasos con prudencia, como el anciano del *Zello della religione* [Fig. 26], quien porta una lámpara -la lámpara del Hermes Trismegisto- para iluminar un recorrido hacia el Conocimiento. El *putto* representa la conciencia, que debe desprenderse de los libros dogmáticos para proseguir. Continúa la prueba del Fuego y la del Agua, esta pretende demostrar el control de las pasiones que le rodean sin llegar a quemarse. Ello aparece representado en el *Dominio di se stessi* [Fig. 25], con el león encadenado por el soldado. Pues el iniciado no puede continuar en su proceso de Iluminación si no es capaz de dominarse a sí mismo.<sup>84</sup>

La *Pudicizia* [Fig. 12], a modo de Isis velada, es la ciencia iniciática que el iniciado debe descubrir para hacerla suya. Las rosas que lleva representan el amor, pero también el último atributo para obtener la perfección. Dante, en *La divina comedia*, llega al Paraíso a través de las “Rosa mística”<sup>85</sup>. En frente a esta se encuentra el *Disinganno* [Fig. 16], que representa al iniciado que se libera de lo terrenal, de lo material, una especie de renacimiento. En ese momento el iniciado abre los ojos, sin venda, y ve la Luz -representado con el bajorrelieve de Jesús y el Ciego-. Para liberarse de estas redes de la materialidad, se necesita la ayuda del intelecto, representado por el *putto*. Sólo se muestra abierto la Biblia -sobre el que se realiza el juramento-, pero los demás libros -aún cerrados- se presentan al iniciado para que los descubra.

En cuanto al pavimento laberíntico anteriormente mencionado representaba la dificultad del iniciado en hallar el conocimiento, así como la caverna. Formando parte crucial del rito iniciático del templo, vinculado a la alquimia y la masonería. Las cruces gamadas responden al movimiento cósmico, y los cuadrados concéntricos al tetrágono. Por ello, al igual que en las catedrales góticas, este pavimento ejemplifica la imagen alquímica de la *Grande Opera*. Representa el dificultoso camino que debe recorrer el iniciado, para poder llegar al Conocimiento, o el viaje que debe realizar el alma para alcanzar el Paraíso o la Verdad. El cumplimiento de este recorrido iniciático está representado por el *Cristo Morto*. La muerte iniciática significa el renacimiento a una forma del ser distinta a la del mundo profano, la liberación del espíritu sobre la materia.

---

<sup>84</sup> MARESCA, M. Paola y VACCARO, Vincenzo: “Massoneria ed ermetismo nella Napoli del ‘700: la Cappella Sansevero”, en *Psicon*, revista internacional de arquitectura, Florencia, n.º.4 (octubre-diciembre), 1975, pp. 102.

<sup>85</sup> *Ibíd.*, pp. 108.

*“La morte di Cristo simbolicamente rappresenta la Putrefatio degli alchimisti, che precede il ritrovamento della Pietra Filosofale, cioè il ritrovare se stessi”<sup>86</sup>.*<sup>87</sup>

En uno de los accesos a la Cappella Sansevero -en su día el principal- se puede leer la intención que tenía Raimondo di Sangro con su complejo marmóreo:

Chiunque tu sia, o viandante, cittadino o provinciale o straniero, entra e devotamente rendi omaggio alla prodigiosa antica opera: il tempio gentilizio consacrato da tempo alla Vergine e maestosamente amplificato dall’ardente principe di Sansevero Don Raimondo de Sangro, per la gloria degli avi e per conservare all’immortalità le sue ceneri... Osserva con occhi attenti e con venerazione le urne... e quando avrai reso gli onori dovuti profondamente rifletti e allontanati<sup>88</sup>.

<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> La muerte de Cristo simbólicamente representa la *Putrefatio* de los alquimistas, que precede el descubrimiento de la Piedra Filosofal, es decir, el encontrarse a uno mismo. Traducción del italiano al castellano.

<sup>87</sup> MARESCA y VACCARO op. cit., pp. 109.

<sup>88</sup> Quienquiera que sea, o viajero, ciudadano o provincial o extranjero, entre y rinda homenaje devotamente a la prodigiosa obra antigua: el noble templo consagrado a la Virgen desde hace algún tiempo y ampliado majestuosamente por el ardiente Príncipe de Sansevero Don Raimondo de Sangro, para gloria de sus antepasados y para preservar sus cenizas a la inmortalidad... Observe con ojos atentos y con veneración las urnas... y cuando haya hecho los honores debe reflexionar profundamente y alejarse. Traducción del italiano al castellano.

<sup>89</sup> Véase MACCI, Fazio: *Museo Cappella Sansevero*, Alos, Napoli, 1999.



## 6. Conclusión

A lo largo de todo el análisis se ha podido observar que tanto la Cappella Sansevero como D. Raimondo di Sangro son protagonistas de un pasaje muy importante en la historia de Nápoles y de la Italia del siglo XVIII. Sin duda, el motivo escultórico que el príncipe Sansevero encargó y desarrolló en su mausoleo familiar dio pie a la ejecución de obras maestras en mármol. Es por ello por lo que diversos artistas consiguieron dejar su huella y su nombre para la posteridad, al aceptar el encargo de D. Raimondo.

Pese a que -como se ha visto- ya existían algunas piezas de tiempos de Alessandro di Sangro, el primer príncipe que decidió ampliar la *cappella*, estas quedaron un tanto en la sombra tras el despliegue de calidad que derrochan las realizadas bajo mecenazgo de Raimondo di Sangro, reflexión compartida con R. Wittkower. Sin embargo, D. Raimondo supo integrarlas en la nueva concepción del templo que tenía en mente. Así pues, bajo las doctrinas que bien conocía y a las que perteneció, como los conocimientos herméticos y alquímicos, así como la sociedad de los *Liberi Muratori*, quiso convertir la Cappella Sansevero en algo más que una glorificación a sus antepasados, a modo de rito de iniciación masón, para alcanzar la Luz y la Verdad. Su intención era la de que el visitante pudiese conectar con el simbolismo de las esculturas, y así poder realizar este recorrido iniciático.

Quizá esta fue su forma de dejar constancia de aquello que se vivió a mediados del siglo XVIII en la ilustrada Nápoles, ya que, como bien señaló en uno de sus escritos dirigidos al Sumo Pontífice, tras la prohibición de las sociedades de tal índole, se perdería la ayuda y contribución que en ellas se ofrecía.

## 7. Anexo de imágenes



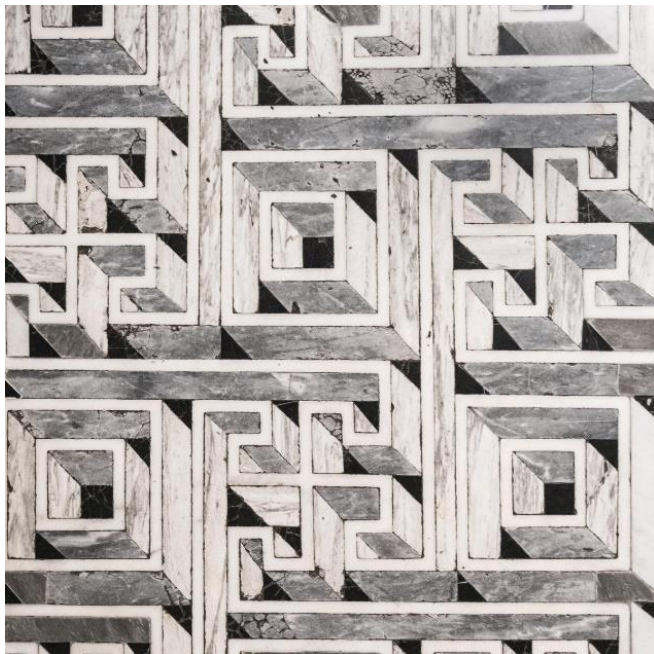
[Fig. 1] *Retrato de Raimondo di Sangro*, Carlo Amalfi, ca. 1759, Cappella Sansevero.



[Fig. 2] *Retrato de Raimondo di Sangro*, Francesco De Mura, ca. 1745-1755.



[Fig. 3] Inscripción en la entrada al Museo Cappella Sansevero.



[Fig. 4] Pavimento laberíntico original de la Cappella Sansevero, Francesco Celebrano, ca. 1765-1771.



[Fig. 5] Escudo de la familia di Sangro,

extraído de DE ROSE op. cit.



[Fig. 6] Paolo di Sangro, segundo príncipe de Sansevero. Autor desconocido (napolitano), primera mitad del siglo XVII.





**[Fig. 7]** Giovan Francesco di Sangro, primer príncipe de Sansevero. Autor desconocido, Giacomo Lazzari (?), primera mitad de siglo XVII.



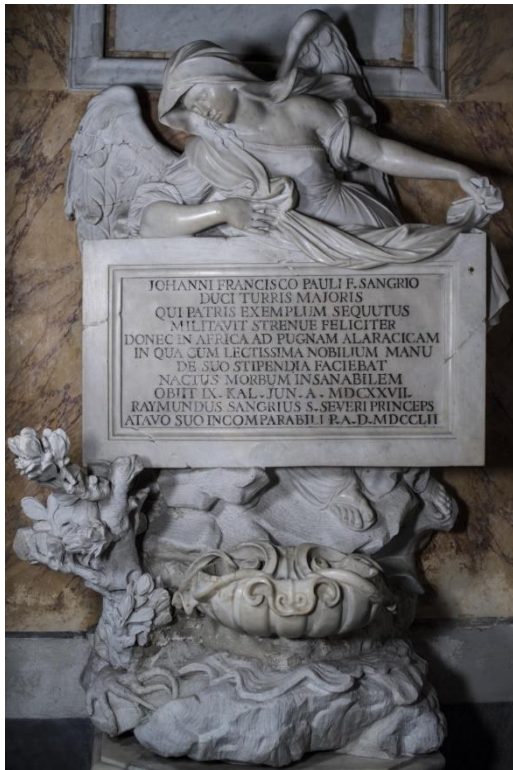
**[Fig. 8]** Alessandro di Sangro, patriarca de Alejandría. Cosimo Fanzaga (?), G. Domenico Monterosso (?), mediados del siglo XVII.



**[Fig. 9]** Paolo di Sangro, cuarto príncipe de Sansevero. Bernardo Landini y Giulio Mencaglia, 1642.



**[Fig. 10]** Paolo di Sangro, sexto príncipe de Sansevero. Antonio Corradini, ca. 1742.



[Fig. 11] Mausoleo dedicado a Giovan Francesco di Sangro, tercer príncipe de Sansevero. Antonio Corradini, 1752.



[Fig. 12] *Pudicizia*, Antonio Corradini, 1752.





[Fig. 13] *Decoro*, Antonio Corradini, 1751-

52.



[Fig. 14] *Cristo Velato*, Giuseppe Sanmartino, 1753.





[Fig. 15] Detalle del

*Cristo velato.*



[Fig. 16] *Disinganno*, Francesco Queirolo,

1753-54.



[Fig. 17] *Sincerità*, Francesco Queirolo,

1754-55.



[Fig. 18] *Liberalità*, Francesco Queirolo, 1753-54



[Fig. 19] *Educazione*, Francesco Queirolo,

1753.



[Fig. 20]

*Sant'Oderisio*, Francesco Queirolo, 1756.





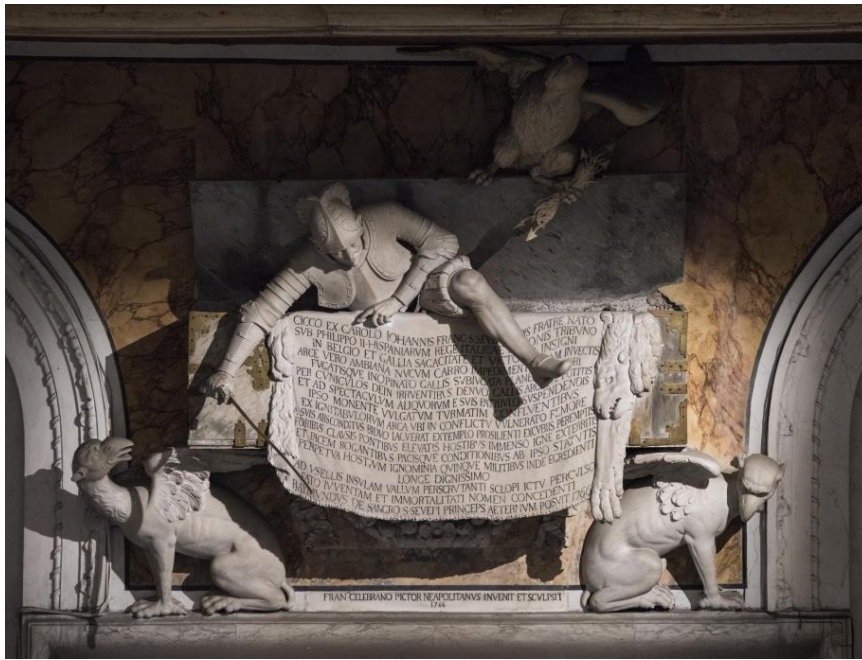
[Fig. 21] *Santa Rosalia*,

Francesco Queirolo, ca. 1756.



[Fig. 22] *Amor Divino*, Francesco Queirolo

(?), segunda mitad del siglo XVIII.



[Fig. 23] Monumento

a Cecco di Sangro, Francesco Celebrano, 1766.



[Fig. 24] Mausoleo dedicato a Giovan Francesco

di Sangro, quinto principe de Sansevero, F. Celebrano (?) F. Queirolo (?), ca. 1756.



[Fig. 25] *Dominio di se stessi*, Francesco Celebrano,

1767.



[Fig. 26] *Zelo della religione*,

Francesco Celebrano y Fortunato Onelli, 1767.





[Fig. 27]

*Deposizione*, Francesco Celebrano y Paolo Persico, ca. 1760.



[Fig. 28] *Soavità del giogo coniugale*, Paolo

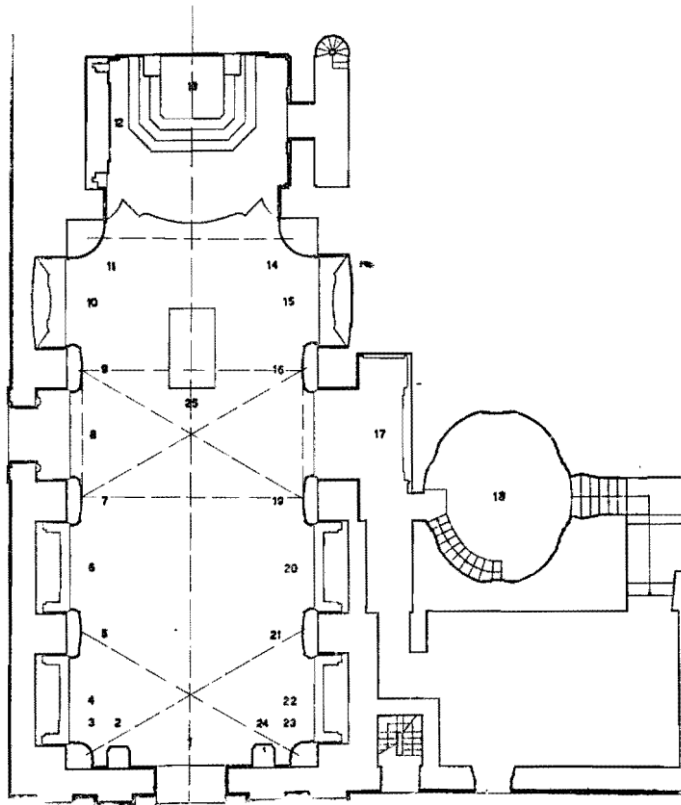
Persico, 1768.



[Fig. 29]

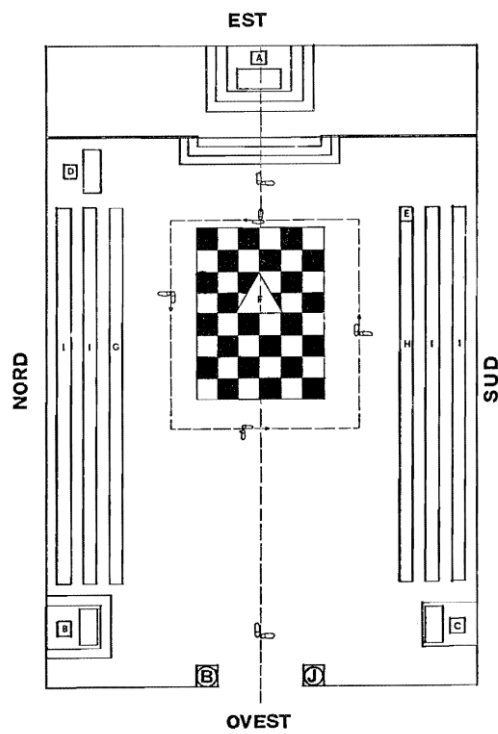
*Tomba di Raimondo di Sangro*, Francesco Maria Russo, 1759.





[Fig. 30] Interconexión de las

esculturas de la Cappella Sansevero.



[Fig. 31] Planta esquemática de logia

masónica. Ambas imágenes de las plantas han sido extraídas de MARESCA y VACCARO op. cit.

## 8. Bibliografia

A. S. B. N., *Banco di San Giacomo e Vittoria*, periódico de copias de 1760.

*Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero D. Raimondo di Sangro nella città di Napoli*, nell'anno 1766.

CASTIGLIONE, Ruggiero Di: *La Massoneria nelle due Sicilie: E i "fratelli" meridionali del '700*, Gangemi Editore, 2008.

CATALANI, Luigi: *I palazzi di Napoli*, tipografia su Migliaccio, Napoli, 1845.

CIOFFI, Rosanna: "Due francesi in viaggio a Napoli. L'Abbé Jérôme Richard e il Marquis de Sade nella Cappella Sansevero", en *La Campania e il Grand Tour. Immagini, luoghi e racconti di viaggio tra Settecento e Ottocento*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2015.

CIOFFI, Rosanna: "Storie e leggende di un principe e della sua cappella. Da Raimondo di Sangro a Benedetto Croce", en *Napoli Nobilissima*, Rivista di arti, filologia e storia, volúmen LXXVI de la colección entera, séptima serie – volúmen V, fascículo I – enero – abril 2019.

D'ENGENIO CARACCIOLO, Cesare: *Napoli Sacra*, in Napoli, per Ottavio Beltrano, ad instantia de Francesco Buonocore, MDCXXIII.

DE ROSE, Aurelio: *Napoli, la Cappella Sansevero: la storia, le opere, gli artisti*, Rogiosi editore, 2014.

DE SANGRO, Oderisio: *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Bulzoni, Roma, 1991.

FAGIOLO, Marcello: *Architettura e massoneria: l'esoterismo della costruzione*, Gangemi editore, Roma, 2007.

FERRER BENIMELI, José A.: *La masonería española en el siglo XVIII*, Siglo XXI de España editores, S. A., 1974.

GALTIER, Gérard: *La tradición oculta: Masonería egipcia, rosacruz y neo caballería*, Oberon editor, 2001.

GEESE, Uwe: “Escultura barroca en Italia, Francia y Europa Central”, en *El Barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, TOMAN, Rolf (coord.), Könnemann, 1997, pp. 274-353.

GENOVESI, Antonio: *Lettere familiari dell’ abate Antonio Genovesi: tomo secondo*, publicado por Pietro Savioni, Edizione seconda veneta, Venecia, 1787.

MACCI, Fazio: *Museo Cappella Sansevero*, Alos, Napoli, 1999.

MARESCA, M. Paola y VACCARO, Vincenzo: “Massoneria ed ermetismo nella Napoli del ‘700: la Cappella Sansevero”, en *Psicon*, revista internacional de arquitectura, Florencia, nº.4 (octubre-diciembre), 1975.

MUSEO CAPPELLA SANSEVERO <https://www.museosansevero.it>

NAPOLEONE SASSO, Camillo: *Storia de’ monumenti di Napoli: E degli architetti che gli edificavano dallo stabilimento della monarchia, sino ai nostri giorni*, volume I, 1856, publicado por Adamant Media Corporation, 2005.

NAPPI, Eduardo: “La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero”, dai documenti dell’Archivio Storico del Banco di Napoli, en *Revue internationale d’Histoire de la Banque*, Librairie Droz, Ginebra, 1975.

ORIGLIA PAOLINO, Giovanni Giuseppe: *Istoria dello Studio di Napoli*, vol. II, Giovanni di Simone, Torino, 1754.

PANOFSKY, Erwin: “A history of the theory of human proportions as a reflection of the history of styles” en *Meaning and the Visual Arts*, University of Chicago Press, 1955, pp. 55–107.

RICHARD, Jérôme: *Description historique et critique de l’Italie ou nouveaux mémoires sur l’Etat actuel de son Gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population & de l’Histoire Naturelle*, IV, Paris, 1769.

VENTURA, Gastone: *I riti massonici di Misraïm e Memphis*, casa editrice Atanòr, Roma, 1975.

WITTKOWER, Rudolf: *Art and Architecture in Italy, 1600-1750*, Penguin Books, Londres, 1958.

Todas las imágenes del interior de la Cappella Sansevero, respectivas a sus esculturas, han sido extraídas de la página web oficial del Museo Cappella Sansevero <https://www.museosansevero.it>